國語韻律論

相良守次

國語科學講座

— IX —

國語表現學

國語韻律論

相良守次

株式會社
明治書院

國語科學講座

— IX —

國語表現學

國語韻律論

相良守次

株式會社
明治書院

目次

國語韻律論

相良守次

一　リズムの特性

リズムといふ現象は已に到る處に現はれる事實である。これを廣義に用ひれば歴史的の各時代に於ける夫々の方面の消長反復の傾向を指してリズムといふ語を用ひる學者もゐる程であり、自然界に起る反復的の現象、例へば海の波濤の寄せる樣を形容してリズム的だといふのは頗る日常的の用語になつてゐる。併し、われ〳〵は時計のセコンドの刻むチクタクの音に典型的なリズム體驗を持つといふ事が出來る。暫く吾々は、時代の景氣の波や、海の波などいふ類推的の用法を避けて、專らこの經驗的事實としてのリズムを問題にしてゆから。

このリズムの現象は、これを捉へれば、頗る明瞭な體驗で、謬ることもなければ、說明の要もない態のものであるが、言語を以て敍述せよと言はれ、又學問的に定義せよと要求されゝば、體驗の容易であるやうに明瞭簡單にはゆかない。

時計のセコンドの經驗の示すやうに、物理的客觀的には等質である拍音（所與刺激）の系列に色々の主觀的の性質が

加へられたもののやうである。まづ第一に强弱高低の相違が自づから聽へてくる。これは聽く人の構へようによつては强弱の差があるとも高低の差が出來てゐるとも聽かれる。高低或ひは强弱の相異が成立すると同時に、所謂分節の現象が現はれて二拍づゝとか四拍づゝ、稀には三拍の群の分節も成立して來る。

この分節といふ事實がリズムには大切な側面であると言はれる。否、それよりも、反復性といふもの、或ひは回歸性といふものが甚だ大切であるといはれる。則ち、上述のやうな高低强弱を備へた分節の結構が繰り返されることでこの反復こそリズムに缺くべからざるものであるともいはれる。空間的の圖形に就いても、或る種の亂雜に引かれた線分を瞬間的に視とる時には、幾分長短の規則的な配列にして視とる傾向を探知して、これをリズム的の系列構成と呼び、空間的のリズム成立の根據にした心理學者もあるが、*飜つてみるにリズムが反復性なしには成立し得ぬやといふことも問題であり、また反復といつても如何なる單位の反復であるかといふことも問題になり得る。

* Sander, F. Räumlische Rhythmik, Neue Psychol. Stud. Bd. I

リズムの經驗で、拍音或ひは或る長さの音時量を持つ音を與へて、その對(つひ)をなす或ひは一個の單位をなす群の只一回の提示にもリズム成態(Rhythmus gestalt)が*意識されることもあり、或る場合には所與刺激の一回だけの單獨提示によつて成立しない時に幾回も反復する持續的提示によつて次第にリズム成態が確捕されて來ることも多い。刺激の單位系列の單獨提示に成立したリズムも、反復提示に成立したリズムと同樣眞のリズム成態であることに疑ひがない。**この際、前の場合では刺激の與へ方には反復がなく、從つて、リズム成態にとつて反復性が不可欠であるかといふ問題は、刺激の構造の反復性といふことには關係がなくて、專ら成立する意識內部の持質に關することにならう。

* リズム成態といふのは體驗の相に成立してゐるリズムといふ過程そのものを指すのであつて、成態(Gestalt)といふものゝ心理學的規定に就いては佐久間鼎「ゲシタルト心理學の立場」なり、ケーレル「ゲシタルト心理學」なり、或ひは本講座に執筆の佐久間博士「音聲心理學」等によつて知見を得られたい。

** 近く刊行の心理學論文集の中の相良守次「リズムに關する一實驗——所謂長短律に就いて——」を參照されたい。

單位系列の拍音なり或る時間的長さを持つ音のリズム化されたリズム成態に於ては、所與現象たる音は成態たる心的過程に於て個々分離獨立した二個又は三個の音の繼起ではなくて、その二個又は三個の音全體を包攝する全體結構が成立し、所與現象としての音は、その全體結構の中の獨立自足的でない所の部分單位として座する。この時間的進行過程に於ける全體結構の特質の中にこそリズムは搜し出し得るのである。繼起的に與へられた音に關して、その幾音か(通常は二個又はその倍數の四個)を以て單位の分節項として、この分節項を埋藏してこれを反復經過する動的の進行、その時間的質的成態(Gestalt)の特殊型を指して吾々はリズムと呼ぶ譯である。

孰れの音もこの時、動的進行の時間結構の中に於て獨立自足的のものではない。その分節の結成も、亦、この全動態(Metrik)の特質に卽して規定されてゐるのである。吾々は二拍の強弱(トロヘウス)の型、弱強(ヤンブス)の型を成立し得る。時には三拍を以て分節の單位として、強弱々(ダクテュラス)、弱々強(アナペスト)等の形式と呼ばれる成態をも成立し得る。時間的繼起の音點(拍音)或ひは音時程を、*斯る性格の全體結構に成態して進行する、その樣相を名付けてリズムといふのであつて、斯る全結構の内に坐する單位的の分節項は、從つて獨立的でも分離的でもあり得ない。斯る單位的部分存在の分節項を要素的に設定して、その要素の加算的の組立てによつてリズム成態が創り出されるといふ考想の排擊されなければならぬのは、リズ

ムがゲシタルトである、心的事象の一樣相であるといふことから了知しなければならない。部分は所謂全體の部分であり、全體の規定に卽して部分構造は決るのであるといふことをいつまでも忘れないことにしなければならない。**

* 專ら問題が韻律論として音律成態に係る故に、所與刺激を音にとる音成態(Tongestalt)としてのリズムを問題にするが、リズムは音にのみ成立するのではない。光を所與現象として、或ひは觸覺領域に於ける刺激によつても成立し得る。

** 從來の韻律論的知見に、音脚の問題として、又格調の分析に於て所謂要素構成的、寄木細工的、元子化的の思想が蔓つてゐる事情に面して、特にこの立場を強調して置く次第である。

もとより繼起的の所與經驗內容を部分因子として成立する全體結構はひとりリズムの成態ばかりではない。動的進行の相はリズムに於て甚だ明瞭に體驗せられるが、また時間的質的結構としてメロデーも亦成態的の性格を瞭然具現してゐる有樣である。かのエーレンフェルスがゲシタルト〔成態〕の何ものたるかを示さうとして擧げた顯著な例が實にこのメロデーの結構であつた。* メロデーの成立は各部分音に高低の差あることを條件としてゐるが如くであるが、かゝる條件は時にリズムの生起をも促すもので、メロデーに獨特な適應條件であるとは言へぬ。吾々は音樂を味ふ際にメロデーと共にリズムを體驗してゐる次第であつて、時にとつてこの兩者は孰れをいづれとも識別し難い經過をとる情態である。吾々はこの兩者融一の過程から或る樣相を抽出してリズムといひ、メロデーと呼ぶこともあるのである。今、學問的にリズムを論ずるに當つては、典型的の樣相を示してゐるリズム成態の特質を解說してゐる譯であつて、具體的の體驗の相は種々變容の相を顯し、日常の吾々はこの變容の相に接して問題を見出してゐる。然し、變容の樣相に於ても典型的の特質は認め得るといふのが吾々の認識の要求であると信じられてゐる。

* Ehrenfels C. Über "Gestaltqualitäten,". 1922. ゲシタルト考想に關する先驅的文獻として有名である。

二 リズムの結構

さて、リズムの成態的事象であることを十分に了知して後に始めてリズムの結成する結構をば、その部分の建前に渉つて分析し、特性記述を試みる順序になる。

リズム成態に於てまづ擧げられる特性は、回歸的反復的に進行するリズム成態の分節項卽ち單位音節内部の成態度と、この單位分節項の後に來る休止を經て第二の分節項に結續する單位項の間の成態度とはその程度を異にし、二拍強弱の分節成態は、|C━|C━|C━… の如き圖式を以て示されるやうに分節項と休止との關係は、宛もルビン(E. Rubin)の空間成態に指摘した圖柄(Figur)と素地(Grund)との關係にも一應相似たものがある。* 則ち、分節を成形する部分結構はその成態度が硬くして、次の休止として現はれる時間的成態の素地的結構の上に宛も圖柄として浮び出てゐる樣に喩へてみることが出來る。しかも、この素地に喩へられる無内容休止區間も、リズム成態として經過する限りに於て全然意識空虛の經過區間ではなくて、將に分節項たる部分結構を荷ふ特殊的充實の區間である。** 若し聽者の主觀の構へに變化が起り、或ひは刺激の構造を替へるなら、リズムの全結構に變化を來す。分節項の結構の變化はこの全成態の變化に卽して招來するものである。卽ち、二拍分節が四拍の分節へと移行したならば、二・二の中間の區切はそれまでと現象的特性に於て甚だしく相違して來るであらうし、且つ二・二の結合關係も變つて來て多く力勢の布置も變容してしまふであらう。

｜＼C、｜C｜、C、｜C｜…… 或ひは ｜C、｜＼C｜C、｜＼C｜……

分節の拵りを次第に複雜化してゆけば、その結構化に於て看取し得る種々の傾向に關しては、或る程度まで探策が出來てゐる。***

* Rubin, E. Visuell wahrgenommene Figuren. 1921.

** この休止の特性たる特殊的充實の體驗相に就いては、相良守次「リズムに關する一實驗——所謂長短律に就いて——」心理學論文集 Ⅳ 參照。

*** 龜子宙の學士論文「リズムに關する二三の實驗的研究」がある。

これ等の複雜な組合せの拍音系列に成立する力勢の分布及び分節の結構化に至つては、これを法則的に定立することは困難であるが、しかも或る程度まで從來の諸研究の結果よりその傾向を察知することが出來、吾々はこゝにみる成態化の傾向をば他の諸方面に探知し得た所謂成態化(umgestalten)の事實と比較考量することによつて、かのゲシタルト心理學が心的調整の基本法則の一つとして提示した「よい成態(gute Gestalt)に向ふ傾向」に基けて理解されてゐる譯である。兎に角、錯雜多岐なる刺激所與は、これを纏りない亂雜無差別のまゝに受けとるのは心的調整の許さざるところ、こゝに纏りある結構への成態化を行ふとして理解せざるを得ない事實を定立したのがこの法則である。

このやうな基本的調整の傾向に支配されて、或る時には所與音系列をメロデー的と體驗し、或る時にはリズム性に體驗相は特型化し、また或る時には所與音の差異比較の機能へも導かれ得るといふのは刺激の與へられ方と受ける人の構への如何によつて規められる譯である。*

* 小野島右左雄「ボーラク効果に關する實驗的研究と其の理論的考想一般」心理學及藝術の研究　上卷　四三二以下參照。

處で・聽者の主觀の構へと相俟つてリズム効果を發揮する有利な所與刺激の構造は、刺激相互の間に質的差違の餘り大でないこと、及び規則的に反復し、等時性を缺かざること等を條件とすることは從來のリズム研究の一致して認めるものであるが、この中の所謂規則的の反復の條件に就いては前述のやうに、刺激の提示に必ずしも反復性なくともリズムの成立の確把されることとあり、又一個の程長い音時程であつても、この音時程の內に程よい高低の移行或ひは强弱の變化を附して聽く時には、この只一個の音時程にもリズム性の成立することは不可能でないのであつて、特有の動的來移の過程を孕み得る所與現象であれば、必ずしもその反復性を必須の條件としないかに思はれる。

斯る問題を玆に特に提出する所以は、言語韻律論に於て、或る音數の脚の反復のないところにリズムが成立し得るかといふやうな問題が聯關するからである。たとへば短歌や俳句の音數律形式は五七五七七や五七五であつて必ずしも規則的反復とは言へない。これを以て短歌の形態は旋律形態といふべきで韻律形態とは言へぬといふ見解もある。この時には上述のリズムの知見を思ひ浮べられることが好ましいのである。

所與刺激に程よい高低の差があり、この高低の差を優位にして成態化を行ふ場合はメロデーの成立に有利となる譯であり、メロデーは將に現象の斯る變化性、發展性を描き出すにふさわしい樣相であれば、また一方リズムは所與現象を動的來移の內に收め、これをはこんで運動性に移すといへば、時間的成態としての兩者の大あらましの現象的特性を敍したことにはならう。*

斯る現象的所與によつて特有の運動的來移の特質を荷ふリズム性は、所謂その具節的全體の印象的特色が、分節の

結構の相違を標識として夫々個有のニュアンスを具へてゐるのであつて、茲に於て成態度の大小を以て測るリズム化傾向の强弱、區りの緊密度、及び感情的側面のニュアンスを差別し、品等してみる根據は與へられてゐる譯である。

＊ 佐久間鼎「音聲心理學」本講座 10 三〇頁參照。

三 リズムの分節

二個の異る時間的長さの音を繼起的に與へて成立する音成態を吟味してみれば、二個の音時程の長さの關係、休止の長さ、音の有する高さ及び强さの割合によつてリズム印象を異にする。かゝる構造の音に於て成立するリズム性の豐かな成態を求めてゆけば、所謂長短律として吾が詩形の存する長さの比に契合するリズム的の關係も見出されると思はれるが、之に就いては幾分の寄與しか齎らされてゐない。＊

＊ 相良守次「リズムに關する一實驗――所謂長短律に就いて――」に一部分の關係が示されてゐる。

所與刺激を拍音を以てした場合、拍音のテンポを $\frac{2}{5}$ 秒から $\frac{4}{5}$ 秒の間を以て等速度で提示し、區切に一拍音の休止を挿れて形式を分ける。つまり二拍と一拍分の休止を以てする二拍形式、三拍と一拍分の休止を以てする三拍の形式、これを無作爲に無計算的に聽く場合に、成立する音成態は夫々別個のニュアンスを印象するのであるが、その中にリズム性の生き〳〵と盛られた形式は、

三拍、五拍、七拍、及び二拍　等

にして八拍以上にわたるものは拍音數の多いのと、このテンポでは全體の音成態の漠然さとからリズム性は殆んど意

識されない。然るに、六拍や四拍は拍音數から言つて多すぎるとは言ひ難いにも係らずリズムは生々と湧かず、音成態の印象は物足りぬ無味乾燥な味のないものである。

リズム性の裕かに成立する前記の形式をみるに、二音を除いては孰れも奇數拍のものである。これ等の形式の所與拍音にリズムの生き／＼と動いてゆく體驗相に於て持に聽者の印象に訴へるのはその拍音の一單位了る後に坐してゐる休止區間の甘味である。リズム成態の現象的特性に於て、この無内容休止の心理的價値に特に注意すべきものあると思はれるが、*リズム性の濃厚に具つた音成態の休止は、或る充實を持つ特殊な有價値的(sinnvoll)な存在であるに對し、リズム性の乏しい音成態のそれは殆んど無價値な意識空虛に庶幾いのである。

　* 相良守次「リズムに關する一實驗」前出。この中にリズム成態に於ける休止の特種體驗相としての現象的特性と、斯る特性の據つて生ずる能因に及んで些か所見を發表した。

上記の奇數拍の諸形式に於ては、この休止の甘味が發揮されてリズム性が生々と流れるに反し、偶數の諸形式（四拍、六拍、八拍）はこの意識空虛にちかい休止を挿んでリズム性は弛緩し終るといふ氣配を示してゐる。只二拍のみはリズム性に裕かではなくとも成態度は他の四拍六拍に優るものであつた。*

次ぎに、同様な拍音の群を一拍分の休止を挿んで二種類づつ組み合せてみよ。例へば二拍と三拍・二拍と四拍、三拍と四拍、といふやうに異る音數の群を一組にして提示する。この組合せは全態の音成態に於てリズム的に優越してゐる配列を選び出すならば大凡次の類別が可能である。

七・五　　及び　　五・七

三・一　及び　一・三

二・一　及び　一・二

三・五　及び　五・三

三・二　　等である。

次いでリズム的に形態價値の高いもの、

五・六　三・四　七・六　五・四

六・四　三・二　八・六　八・五

六・五

これに對してリズム的に劣つてゐるもの、

六・三　三・六　四・六　四・二　二・四

等に大凡の品等が出來る。[*6]

上記の成態の印象的ニュアンスは一々の全體的特性に即してゐる譯であるが、そのリズム上の形態價値より觀、リズム性の濃厚であつて生々たる律感を持ち、よく纒まり成態度の高い成態として擧げた形式は、分節の結構上の關係が、次のやうな條件に協ふものであるといふ概略の箇條を示してみることが出來る。

一　拍音の數の釣合

二　リズム化傾向の強さ「印象の強さ」の均衡

三　印象の強い文字群〔リズム化傾向の強い形式〕が先行する傾向

四　長い文字群〔拍群〕の先行する傾向

五　終尾反復の傾向***

＊　相良守次「日本詩歌のリズム」第二篇　一六四以下參照。

＊＊　同上　三〇八以下參照。

＊＊＊　同上　三一一以下參照。

組合せられる前後の拍音群の差が多くとも二音以上に及ばぬ事、これが一の條件で、二の條件は組合せられる兩形式が夫々單獨で與へられた時にリズム性の裕かであつたもの同志の結合が全體としてのリズム性も濃く、七・五や五・七、三・五、五・三等が該當し、次いではリズム化の大して強くないものでも、その程度の似たもの同志であれば結び合せの全體結構は可成纒まり、配列の順のいゝ時〔主として四の條件〕には却つて均衡がとれて、落ち付いた靜かな調子になることもある、八・六や六・四等で形態價値の中位に位せしめたもの。

然るにまた、リズム化傾向の弱い偶數形式が奇數形式と結成するものすべてが不調和な纒らぬ成態になるとも限らない。五・六、七・六、六・五、三・四等はそれ程リズム性に富む譯ではなくとも相當に纒つた成態になるのであつて、これは三の條件なり四の條件に協ふ結構を具へるからであると思はれる。たとへば、六・五より五・六の方が調子がよく、三・二より二・三の方が調子がよく、三・二より二・三の方がよろしく、四・三よりも三・四の調子がよいといふのは四の條件には抵觸しても三の條件に救はれてゐるからと見るべきで、五・三よりも三・五の方が成態度

が大で調和するといふのも同様である。五・七より七・五の方が調子が滑かで安定であるといふのは、三の條件と共に四の條件をも充たしてゐる所にあると做されよう。

斯る三の條件規定を受けぬ場合には四の條件によつて拍音數の多いものを先行せしめる方がよく、六・八より八・六が四・六よりも六・四の方がしつくりしてゐるといふ具合である。この三と四の條件の効果は次のやうにしても示すことが出來た。即ち孰れを先行するとも分らぬ順序で刺激を與へるとき、聽者の選ぶ結成の配列といふものがこの三と四の條件に協つて成立するといふことで、これを以て上記の條件の機能的意味も幾分左證されたといふ次第であつた。

結成せられた成態としてのリズムに於て、分節の結構は全成態の特性に卽して定まることは繰り返し述べたが、所謂成態度高く、「纒りの度」強く、リズムの生々たる成態に於ては、その分節の結構も截然と具現し、所謂「よい成態」の趣きを具へてゐる。

三拍の分節は ┃＼ C に或ひは ┃ C ┃＼ のやうな強弱強の方向にとり、
五拍は ┃ C ┃ C ┃＼ 或ひは | C | C | のやうな結構になり、
七拍は大抵四・三に分節し、┃＼ C ┃＼ C・┃＼ C | 或ひは ┃／／ C C C・┃／／ C ┃＼ のやうな力勢を布置せしめるといふ可成歸一した結構を成すに反し、四拍や六拍の成態では分節の「つくり」が一定の方向に落ち付くことが少いのは成態度上の劣位を示すものと解せられる。

尙、孰れの結成結構を通じても二拍對(つい)の分節傾向は餘程優勢を持し、五拍にも三・二は少くて二・三であり、七拍

も三・四より四・三の分節が普通で且つ後者の場合、より一層律感が安定に調和感を深めてゐると報告されてゐる。六拍にも三・三の分節の成立することは極く稀で、二・二・二　或ひは四・二の結構になり、成態の起頭或ひは中位に三拍形式の分節を成すことは無作爲にしては極く少い。

總じて奇數拍の形式に結成したリズムが、生々となるその現象的特性の一端としては、分節項の後に坐する休止が特殊充實相を持つてゐることを指摘し、且つ休止區間が成態内に結構化せられると敍べたのであるが、これも對の分節化傾向と相照應する事實であるとも解される。即ち、二拍對の分節を追つて最後の拍音に到つた半端の分節の餘勢は、驅つて休止を全結構の中にとり入れて完結の息をつく、こゝに湧く纏りと動的來移の運動性が凝つてリズム性を豐かにするものとも解される。*

* 休止が全リズム成態の内に抱かれてゐる證明は「日本詩歌のリズム」二一二頁以下第二篇第三節に或る程度まで試みられてゐる。

四　言葉と韻律

韻律とは言語的表出（主として詩歌）に宿るリズム性を指して呼ぶ習慣であるから慣用に從つて置く。音聲に宿るといふ意味で「音律」ともいふ。詩に於ける Meter, Metrum に相當する譯語であるが、吾が詩歌の律は長短律であるといふところから用ひたものであらう。音樂上のリズムを節奏と譯したり、一般的リズムを律動と譯したりするのは慣習的約束であるから、その基本的特性は經驗的リズム性一般にあることを心得て、この位層上の區別を示した譯語を採用して置くことにする。

さて上述のリズム性に關する知見を揚へてこれを音聲成態として結成される言語の領域に進むに際しては色々の新たな條件下に身を置くことを辨へねばならぬのであるが、音聲の成態も一つの動的進行に於て結成された音成態の一種であるといふ點に於て、その動的來移にリズム性の宿る地盤がある譯であり、こゝに言語韻律論の提說が可能となる譯である。

音聲の成態が、全體の大きな音聲複合の特性に卽して、所謂具節的の全體が示す景觀には、將に複雜微妙な因子が働いてゐるのであつて、從つて全成態の中の音節單位も音聲に具はる凡ゆる機能條件を活動させて自らを具體化してゐるのであるから、敍上のやうな單純な條件下に結成した拍音のリズムの特性に關する知見が、言葉に於ける音聲リズムの結構の理解に何程の役をなすかは疑問の事ではあらう。併し科學的研究の發足には條件の成るべく純一簡單な場より始めて理論を築くのを順當とするのであるから、上記のやうな純無意味な所與刺激（言語的意味の缺除、及び音聲學的等質性」に於ける基本的リズム性の結構を知ることから發足するのは誤れる方法であるとは言へぬ次第である。その上に、從來の國語韻律論として寄與された大部分の研究は、科學的の體彩から言へば、初步の段階にあり、また國語音數律に關する勞作は、拍音リズムの特性と比較檢討するに都合のいゝ照應を示してゐる事柄は、暫くこの吟味に紙面を費すにふさはしいと考へるのである。

國語音數律に關する從來の寄與

古くして「歌格」の研究に志した橘守部の長歌撰格、短歌撰格、小口重年の長歌詞珠衣。內山眞龍の日本紀歌解等あり。守部の歌格研究は統計まであげ、時代の先驅をなしてゐる。その他、

中根淑　「歌謠字數考」—これは句の音數の統計。
岩野泡鳴　「新體詩の作法」—全集十四卷。邦詩の音脚を二音三音に定立し、詩句の格調を分解統計したもの。國語韻律論はこの勞作によつて一新生面をひらかれた。
福士幸次郎　「日本音數律論」—現代詩講座第一、六卷。泡鳴氏の立場を發展したもの。これによつて吾が詩格に關する「協和の法則」といふものを始めて示された。
土居光知　「詩形論」—文學序說。
渡邊吉次　「日本詩現形式論」
八木又三　「英詩から見た和歌形式論」
田邊尙雄　「日本音樂史」—樂曲の法則から音數律を說明しようとしたもの。
松岡靜雄　「歌學」
齋藤茂吉　「短歌聲調論」—短歌講座　第四卷。
相良守次　「日本詩歌のリズム」
その他、上代の歌謠の形式や五七調、七五調に聯關して音律に關說した文獻は夥しい數にのぼると思ふが、目に觸れた重だつたものを擧げるに留める。

言語としての音聲の成態は、詩想或ひは文章として、語義を荷ふ單語の文法的構造の上に成立することは自明の理であるが、この意味表現が語勢とし文脈として制約する音聲上の成形の結構は言葉調子として現はれ、この言葉調子の背景の上に語として成形される音聲の成態はアクセントであらう。斯る言語に於ける音聲成態がアクセントへの成

形過程を辿り、所謂「よい成態としての、十分に結構された成形としての」アクセントに至るその過程は、一種の音聲心理學としてのアクセント論の究明する問題であらう。* 斯る「よい成態」に至らんとする根本動性の由來するその同じ機能に從つて音聲成態がリズム的に結構する過程、茲にリズム性が辿られ、韻律の變化となるのである。

* アクセントの問題に關しては、佐久間鼎「日本音聲學」及び本講座中の「音聲心理學」。服部四郎「アクセントと方言」等參照。

言葉の音聲成態は言葉調子として、またアクセントとしてその成形の過程を辿るのであるが、他の一面として音律の結成（韻律）を行ふ次第である。而してその成形せられた結構の特徴は、アクセント形式の然るやうに、その國語の語音の具へる音韻的特質にも依つ譯であつて、各國語の韻律的特徴はその國語の音韻的標素を背景として理解さるべきものであらう。而して又、言語に於て韻律の機能の發揮さるべき本來の場、音律の要求される領域は、散文的構造に於けるよりも詩歌の世界であるべきは、リズムなるものゝ本性から考へて諾はれることである。

各國語の詩形上の特色が、夫々の國語の音聲學的特徴、また音韻的構造の特質に據つて理解すべきことは前述の通りであるが、この言語に於ける音聲學的構造の特質を土臺として、その土臺の上にリズムの機能が働き、かくして各國の夫々具體的詩形は定立され、結成されるのである。

我が國語のアクセント結構の特性が「高さアクセント」と「調子」に存することは前揭の佐久間博士その他の學者の努力によつて次第に闡明されつゝあるが、吾が詩歌の韻律的特色が所謂長短律即ち音數律にあることを從來認容しつつも、その具體的格律の結成能因をばリズムの基本結構に則つて理解する見解に於いては、專門の國學者や詩論家の

間に未だ認識の不足を指摘せねばならぬ狀態である。

我が詩形の代表型なものとして何人も疑はぬ五七調や七五調に就いても、その成立の學說を辿つて幾多の所論を提供されてゐる。しかも尙その中に截然たる解說を與へ得るものはない。

上代の無定形詩に藝術技巧が加へられ、音數的整理が無意識裡に施せられて成立したとし、國民性の嗜好に合致した形式であつたといひ、久しい間の試行の後に目安しく落ちつくとこの形式を選んだのであるとも解說された。或ひは五音、七音の句は支那の五言詩に模倣したものであらうとも、朝鮮上代の歌謠の影響があるとも考證される。然し孰れの所說にも五音句、七音句の斯る音數に同意されなければならぬ理由を擧げてはゐない。謂はゞ五音、七音句の形態價値を闡明してゐないのである。呼吸の關係に依て十二音を以て呼吸の限界とし、これを區分して五・七或ひは七・五となると說いた學者もある。呼吸だけの規定條件がかくも一義的に音數を定めるとは肯かれぬことである。*

古文獻の示す材料に依つて詩形の變遷の脈絡を探求することは、文學史として聯關を充すに役立つであらう。しかし、詩形そのもの丶特性に關する洞察に於て截然たるものを得ることはむづかしい。玆に於て音數律そのものの結構に想を沈潜し、その形態價値を詮索するに至つて韻律論研究は漸く內容を豐富にし出したのである。

* 玆に引いた所說は一々原典を擧げない。直接以後の議論に關係しないが故に。五七調の問題に就いては、相良守次「音が五七調に關する文獻―(日本詩歌のリズム　附錄)を參照され度い。玆に重な文獻を紹介してゐる。

吾が詩歌の母胎であるといふ上代の歌謠の形式、民謠の謠はれる際の曲節が、後に歌謠より獨立して純粹詩が誕生する曉に音數律上の規定因となつたこと、こゝには汲みとるべき多くの問題があり、曲節の硏究は自ら節奏、音律の

結構上の特性探求に向はねばならぬことになる譯であるが、惜むらくは上代の歌謠の曲節を詳にすべき資料が乏しいのである。沖縄の龍歌の曲節に試みた西村眞次氏の研究も推測以上に出づることは困難であらう。

古代歌謠の形式を音樂的形式から考察するといふ田邊尙雄氏の「日本音樂史」がある。氏の音樂形式といふのは呼吸の出し方の事であり、一呼吸には四音を發するのが最も適當であるとするのである。また、或る種の實驗から人間の注意のリズムの關係は五文字が最も優位を得ることが分る。この二因に據つて立てられたのが五七律の發生法であるが、これは假話以上の信據を提出することが可能であらうか。

岩野泡鳴氏の「新體詩の作法」は可成豐富な統計的材料と一流の格調に關する所見がある。その統計法を案ずるに、その中のあるものは、短歌をも、歌曲・唄物や淨瑠璃をも一緒にして、短歌の如くに五句規定を受ける詩句をも解體して、獨立の詩句と區別することなしに統計されたものであつて、その結果の量的數値は到底そのまゝに受けとることは出來ない態のものではあるが、その材料の類種に富むがまゝに、比較考量する時に或る種の意味を見出し得るのである。

リズムの成形過程に於て、全體に則する特性を以て部分分節の結構も結成せられることは既に繰り返して敍べた所であるが、これを詩形の格調を統計するに際しても、五句三十一音規定の特性に則して成立した獨立五音句なり七・七格なりを抽出して、他の斯る緊密な全體規定のない唄物なり淨瑠璃なりの詩句と同列に計上すれば、全體の格調の統計的順位の上に特別な傾向を現はすことは豫想されるのであつて、泡鳴氏の上記の統計表にはこの種の無分別が無雜作に混じてゐるのであるが、これを警戒して點檢すれば、格調の形態價値を示す各種の順位も見出されて、前に記

した拍音リズムに於ける成態度の強弱に照應する關係も暗示されてゐる時には少なからざる興味を牽かれる次第である。

前に示した拍音を組み合せての音成態に見出したリズム性に立つ或態度の強弱、卽ちリズム上の形態價値に關する品等的考察は、語義を荷ふ音聲成態に宿るリズム性に如何ほどの交渉を持つかを問題としたのであつたが、兩方とも概略の統計的關係を表示してゐるといふ點で、泡鳴氏の古今詩句格調の分析表は或る程度の示唆を與へてくれるやうに思はれる。もとよりこれは兩者の比較考量をする一つの補助的考察たるに止まるものである。若し拍音系列のリズム成態の特性が、詩句の音數律と相互にどの程度の共通性を有するかを考察するとせば、實際に夫々の音數の組合せの詩句を作成して、その韻律感を相互比較してみる方が直接であらう。併しこの場合にも比較するとせば、いづれ概略的の印象を幾分固定的に考へて比較せねばならない。拍音の結成するリズム成態に成態度の高下を大凡品等し得るやうに、詩句に關しては比較的調和*のとれた格調**は統計的にも多く用ひられ、調和のとれぬ格調は避けられてゐるだらうといふ理窟から統計の結果によつて格調の品等を試みようとし、茲に拍音に於ける夫れの場合とを比較するといふ便法も無駄とは言ひ切れぬ現在の狀態である。

＊ 「調和のとれた」とはリズム性が裕かで緊密な成態度に纏まるものを形容した譯である。

＊＊ 格調は詩句の音律的結構を指して慣用的に用ひられてゐるのを借用する。

處で泡鳴氏の古今詩句格調の變遷表（「新體詩の作法」二八五頁）といふのは最古の歌、古今集、中世歌曲、近古歌曲、その他唄物、淨瑠璃等七種の詩形各々百個の格調を分類して統計したものであるが、これは前に言つたやうに全體規

定の濃厚なるものを無理に抽出分類した詩句を含めてある點でそのまゝには受けとれない。材料を近世唄物に限つて試みた統計（同上三八三頁）の方に、むしろ前記の缺點は除かれた結果を示してゐると思はれるが、その格調の統計上の順位を檢するに、一般に拍音のリズム成態に試みた品等の順位と可成よく一致してゐるのを見出すのであつて、そして、尙その上に、「古今詩句」の統計順位と「近世唄物」の統計順位との間の偏差は、拍音リズム上の知見から考慮して、「近世唄物」の統計順位に左袒する次第となつてゐるが、これも統計上の手續きの純一に行はれた方と一致する事になつてゐるのであるから、いよいよ拍音リズムと詩句格調の統計結果との間の成態度上の平行・照應が保證されたやうに思推せられる次第になる。

則ち、拍音の組合せとしてのリズムの調和がとれ、生き／＼と成熟した形式は、詩句の格調としても統計的に頻數が多く現はれて居り、リズム的に劣れる形式は統計的にも避けられてゐる、といふ兩者大凡平行の傾向を示してゐる有様である。

尙、淨瑠璃人物用語音脚分析表（同上二九〇頁）といふのは材料の純一である點で同書の中の優れた統計であるが、これは格調を更に細かな音脚に分けて統計的に細別してあり、拍音成態の分節傾向と比較するのに便宜である。一例を示せば、その第一順位にある七・五の格調の音脚は、

四・三。二・三。　三・四。二・三。　四・三。三・二。　三・四。三・二。　二・三・二。三・二。

二・三・二。二・三。

の順位であり、これまた拍音成態に成立する分節傾向の順位よりみて肯かるゝ處が多く、ひいては試みられない拍音

のリズム成態の結構をも示唆するものがある。* 茲に吾々は拍音リズムに關する知見の養成は國語韻律研究上徒勞に非ざることを知る譯である。

※ 詳しい事情は「日本詩歌のリズム」三三〇頁以下參照。

泡鳴氏の統計に於て最も頻數の多い格調は七五調、次ぎに五七調となる。前のリズム成態としても一・三や三・一及び五・三や三・五などは所謂律美に富んでゐるとしても詩句韻律としては短すぎて適せずとせば七・五及び五・七がまづリズム的に最も優れてゐると言ひ得よう。

七拍のリズムは四・三の分節に結成するを自然の傾向としたが、分節項が上長下短の程よい均衡をとり、連續的の四拍分節と停止的三拍分節とが結成して全體のリズム成態はおつとりと纏まる。上品に調和し安定に優つたリズムである。五拍のリズム成態は二・三に分節するか或ひは分節として明かな切段を措定することなしに力勢の布置のみを以て五拍全體一纏めのリズムとなり、これは七拍に比すれば稍安定感に缺けてゐる。自身で落ち付かぬ趣きを持つてはゐるが、リズムは生々として彈みがある。而してこの兩形式が合成された七・五の成態は上下の調和もとれ、リズム的纏りも緊密で、中分のない上品優雅な律奏を有してゐると敍べ得よう。五・七の成態に至つては上短下長である均衡の破れもあつて、リズム感は稍沈滯の味を持ち、落ち付きの優つた趣きであると言つても其處には自ら重々しい調べが莊重に流れる態である。

斯る五音成態、七音成態、又五・七或ひは七・五の成態に具はるリズム的優越が、むしろ、吾が詩歌の無定形詩時代より何の音數の不定な二句を重ねて試みてゐた模索時代に次第に短句を五音に、長句を七音に調整し、又五七律を

結成した、その成因を示すものではなからうか。その他、かの文學史に示す種々の原因、條件が働いてゐたにしろ、こゝにその韻律上の積極的價値を認める事により、少くとも從來より截然たる學説を提示し得るものと信ずる次第である。

尙、七五調、五七調以外に七六調や八五調などの存在も同樣の理由から理解し得られるであらう。尤も、八五調に應ずる拍音リズムとしては八拍に對する五拍の分節項は釣合の點で差が大き過ぎ、且つリズムの强い五拍に結ぶに偶數八拍を以てしたところは、所謂リズム印象の强さの點にも不調和があり、多くの聽者には餘り調子よくも感じられぬのであつたが、然しその釣合に順應して成態すればリズムも生々とし、稍釣合のとれぬ處が却つて面白しとも感じられて來る。一般に八・五はその調子に順應し難く、詩句としての例の八五調の手毬唄のやうな彈んだ律美を受けにくかつたのは、拍音として克明に八・五が結成するに對して詩句の發聲には調子の變容を招くところもあるらしく、茲に拍音成態と音聲成態とはその成態結構に相吻合すべき契機と共に、變容の可能性を存してゐると見なければならない。

「八五調とか八八調の調子の面白味は、それが一種の約調即ち Syncopation が行はれる所にあるのではないかと思はれる。例へば、八五調の手鞠唄、

おんどらどらどら　どらねこさん

の調子の面白味は、拍音リズムの八拍と五拍を結合した如き形態ではなく、八五の調子は約調されて、

おん　どら　どら　どら　　どら　ねこ　さん

といふやうに、全體を七拍子にされて、小文字の所は極く弱く發音される、それは只拍音に強弱のアクセントの相違が出來た、といふ以上に片方が輕くなつて單に Suffix として附加するやうな具合になるものらしく思はれる。實際に手鞠は七拍子を打つてつかれるのである。又、

わつしよい、わつしよい、わつしよい、祭だ、祭だ、背中に花笠、胸には腹掛、向ふ鉢卷……

の如き八八調も、これを八拍そのまゝに打つては格調の効果が出ないので、これも約調されて、

わっしょい、わっしょい、わっしょい。まつりだ、まつりだ。せなかに、はながさ

といふ風に 2/4 拍子でゆくか、又は 2/8 拍子で、

わっしょい、わっしょい、わっしょい。まつりだ、まつりだ、せなかに、はながさ、

といふやうに讀まれて初めて快い調子が出るものであらう」(「日本詩のリズム」三四六頁)

然るにまた、八六調に應ずる八・六成態は、偶數形式同志の組合せとしてリズムも沈んだ澱んだ印象を與へる。これを蒲原有明氏が嘗て哀歌調として選んだのも斯るリズム成態に照應する韻律的特質に着目したものであつたのであらう。

斯くの如く、詩句の格調は概略的に大雜把にみればこれに對應する拍音リズム成態の特徴と吻合する契機を持ち乍ら、又これを味ふ讀者の態度によつては、種々の他の因子を以てその基本リズムの特質は變容され、新しいニュアンスを以て味讀せられる具合である。

結成せられるリズム成態の分節に相當する詩句の音律單位を音脚と稱して、吾が詩歌の音脚の體系を問題として國文學者、詩論家の間に論じられてゐる。

或る學者は吾が詩歌の音脚は何單位たる五音、七音をそのまゝに以てすべきで、更にこれを細分する必要はないとの所論を持つのであるが、例へば前掲の岩野泡鳴氏は「……都々逸は三音二音も自覺されて必ず三四四三、三四三二に定まつてゐる。諧調なるものは三の自覺はあつて、必ず三四四三を繰返すのである。これが泡鳴に至つて始めて二音、三音の脚が自覺されるやうになつた」(「新體詩の作法」全集第十四卷二六六頁以下)と提說して、五音を二・三或ひは三・二に區分し、七音を四・三或ひは三・四及び二・三・二に分析して格調の特質を論じた。元良勇次郎博士は五音七音は之を一音二音三音四音等に分解することが出來るとの所論を持たれたが、土居光知氏も詩形論に於て短歌の格調を分析して詩脚を一音、二音に分けた。

わが・ふる・袖・を、妹・みつ・らむ・か（二・二・二・一、二・二・二・一）

は萬葉調の特徵たる格調、

吉・野の・やま・に、ふれ・る・白・雪（二・二・二・一、二・一・二・二）

は典型美を詠じた古今詩人の調子であり、

おき・まどど・は・せ・る、白・菊・の・花（二・二・二・一、二・二・一・二）

は新古今以後の調子であると論じられてゐる。芳賀博士の所説は、日本の歌の律呂、節奏はかゝる一音には關係がなく、また單語の切れ目のところに必ず律呂があるのではなく、律呂は寧ろ單語とは獨立したもので、吾人が現在朗詠するときに句を切るやうに分解すべきであらう。斯くすれば五音は必ず、三・二、二・三となり、七音は必ず、三・四、四・三音になる、といふにあつたときくが、事實短歌に限らず一般詩句に於ける音律の單位（即ち音脚）が、土居氏や元良博士などの看取されたやうに二音一音まで細分されての分節結構をいつも意識するものであるか一概に斷定することは出來ない。又、芳賀博士の斷じられたやうに、二音と三音、或ひは三音と四音の音脚に限らるべしと定めることも無理である。

所謂都々逸調といふものがある。これはその正調とされる律格は、

三・四、四・三、三・四、五（二・三或ひは三・二）

木曾の・御嶽、夏でも・寒い、袷せ・やりたや、足袋添へて

に固定され、この音脚の亂れは直ちに正調を崩すものとされる。例へば同じ都々逸でも隆達節といはれるのは

思へば・君よ、汐干る・間にも、必ず・浪の、よると・なく（四・三、四・三、四・三、三・二）

であつて、未だ正調になつてゐない。このやうに二音三音及四音の配列形式が定まつてゐるのは邦詩に於てこの調だけのやうに思はれ、こゝでは確に三音、四音の脚が音律の單位的意義を發揮してゐる譯である。尤も二音の脚の存在は必ずしも確定されてはゐないやうである。即ち最後の五音句は三・二でも、二・三でも構はぬ次第であるから。

あはで・ぬる夜は、袖ひぢ・まさる、夢は・まくらの、いとま・なや（三・二）

その他の詩形に於ては五音七音の布置結構は定まつてゐても、その内部の分節の結構まで詩形上決定せられてゐるものはなく、茲に音脚の問題の湧く餘地が存する譯であるが、併し、この問題をリズム直觀として結構に及ぶ知見から點検すれば、或る音脚の單位結構を豫め定めて之を如何なる詩句にも當嵌め、味讀する詩者の意識内に對應の分節を生起するものゝやうに思惟することは既に元子化的の考想であり、*經驗的の現實の意識結構を基礎とする立場からは許容し難いものである。

* 斯る取扱ひの非に就いては、本講座　佐久間鼎「音聲心理學」七四以下、及び同博士著「ゲシタルト心理學の立場」を參照され度い。

たとへば

ひさかたの　ひかりのどけき　春の日に
しづごころなく　花のちるらむ

などの例に於ける「しづご・ころなく」(三・四)の分節などは餘りに機械的に元子化的に音脚の寄木細工を拵へたものと考へられるではないか。

都々逸の四音三音の音脚ならば、明瞭にそのリズム的單位たる事を意識させるが、短歌や俳句に於ては五音七音、新體詩ならば八五、八六、八七等の句單位としての音節は確立してゐても、更に細分される單位は形式上分化されて居らない。而して短歌などに於ても、第一句、第二句、第三句などの細かな分節の結構は餘り明確に把捉されないのである。唯第四句、第五句の構成に於て結構の相違は餘程明瞭に訴へられる。

ひな(二)めしの(三)　みこの(三)みことの(四)　うま(二)なめて(三)　みかり(三)たたし(四)、　ときは(三)きむかふ(四)
いづく(三)にか(二)　ふねはて(四)すらむ(三)　あれの(三)さき(二)　こぎたみ(四)ゆきし(三)　たななし(四)をぶね(三)
おほ(二)ぶねに(三)　いものる(四)ものに(三)　あら(二)ませば(三)　はぐくみ(四)もちて(三)　ゆかまし(四)ものを(三)

第四句、第五句に於て特に音律の細かな結構を敏感に感應されるといふことは、動的進行の過程の進むにつれて成態化の鋭化された位相に位するといふことから理解さるべきであるが、短歌や俳句の韻律結構が、かく句單位の大きな分節に安定するといふことは、韻律的にみて未分化の段階であるとはいへても藝術的にみては作者の技巧の茲に凝めらるべき餘地を殘すのであつて、この大まかな規定の許に千差萬態の纖細な分節の波は湛へらるべきである。※

※　相良守次「短歌の形式に就いて」心理學論文集　Ⅲ　參照

然らば一箇の詩句に對面して、これに感應して成立する意識内の韻律成態は、その主觀の態度に依存する譯であつて、

さまよひ・くれば、あき・ぐさの（四・三、二・三）

の四脚に結成するか、

さま・よひ・くれば、あき・ぐさの（二・二・三、二・三）

の五脚に味ふかは誦者の選擇に委ねられるが、自づから詩想にふさわしい情緒の纖細さをリズムの上に求むるものは後者の如き成態に結成してゆくといふ事である。

さればリズムの結構上の傾向から見て、六音以上の句は大方更に細かく分節に赴く傾向を持ち、一音は特殊なる分

節項とみれば二音乃至三音は、可能なる最小單位であり、又事實、意識的にこれを分節項として成形した韻律を吾々は經驗する、といふ視點に立つて、吾が詩歌の音脚の最小單位は二音、又三音であると言ひ得るのだと理解して置くべきであらう。

六　韻律の調和

詩句に對して如何なる結構の韻律を味ふかは讀者の態度にあると言つても、そこには自づから韻律結構上の約束が存する譯で、この約束、謂はゞ韻律法則性に準據して作者は創作し、讀者は作品に依つてこの法則の規定する結構に感應する次第である。

從つて、この約束に據つて作者と讀者とを結ぶべき韻律結構の特性をばその基本型に定立するといふのが韻律論の主たる課題である。然しこの課題に答ふべき成果は現在のところ甚だ貧しい。しかも極く基準的な形式の成態的特質を幾許か提示するに留むるだらう。玆に語る特質が各格調の眞に十分に結成された型として定立されたといふ事も出來ないだらう。然し我が國語韻律學の體系を建設する將來の見透しに對して何程かの知見を供するの役割は果されるものと思惟する。

元より此處に見る特性がそのまゝに詩句の中に發揮されてゐるといふ譯ではない。斯る元子化的な考想は既に排擊されてゐるのである。この基本的な雛形は詩句に於て前後の脈絡に從つて、その文脈的特性に規定されて到る處變容してあるべきである。而して、斯る變容を行はしめる文脈的、位相的特性に就いては亦具體的な、即事的な考察を行

はなければならない。茲に語るのは斯る研究の道程に進む足場である。

以下に語るところは音聲の曲線を添へるならば言葉のみの特性記述より餘程理解を十分にするであらう。未だ幼稚な素材的の材料による音聲曲線であるが參考にせられる讀者は拙著「日本詩歌のリズム」の五一六頁以下を參照され度い。

今二音と三音との結成する成態を音聲を以て發音し、グラフ法によつて音聲の高低曲線をつくり、その時間的進行と高低の起伏と及び內省の報告とを賴りに各成態の特質を記述してみよう。音聲の振動を寫す器械はクリューゲル・ウィルトの喉頭音記器である。

二・三

二音と續く三音との讀誦速度を比較してみれば、二音が速く三音の方が緩かなものもあり三音の方が速讀されるものもあるが、音聲の高低の曲線から見れば二音の音節は擡頭的で三音はその尾をひいて下降的の進行を示す傾向にあり、三音の奇數形式の音節が、休止を迎へて段落の意識を生じ、リズムが滑らかに終る成態を表現してゐるとみられる。この成態のリズム感が沈靜的であるのは三音の音節を下降的に終結せしめてゐる原因と見てよろしからう。

而して、このなだらかな多少沈靜的なリズム感の特性を一層強調した成態では三音の音節が二音の夫れより緩やかに伸ばされて、のやうな圖式に示すことが出來るやうな結構になつてゐる。この時のリズムは最もゆつたりした、謂はゞ鎭重といふやうな印象を催すのである。

三・二

これは二音の後部音節が却つて前の三音の音節よりも速讀され、それに一寸長い休止が刻まれて、三音と等時的に

ならうとする傾向を示すものもあり、後項の二音の速讀によつて力勢が加はり、全體のリズム感は二・三の如く沈靜的と反對に、多少發揚的な、齒切れのいゝ、そして又どことなく片跛のやうに急き込んだ氣持になるとでも評すべきか。併し、偶數形式を以て終結するためか、生き〳〵としたリズム性は衒らない。

二・二・三

第一の二音の節は第二の二音の節よりも伸びて長く、第三音節の三音はその中間的速度でゆく恰好になつてゐる。高低の抑揚から見れば第一の音節は高揚的に山形をつくり、第二の音節は繼いで下降的になり、同じ二音の節が初頭のは長く力勢を以て高揚し、續く二音は短く下つて輕く、抑揚の交代となり、續く三音を以て受け止める、といふ極めて滑かな調子のいゝところを示してゐる。

二・三・二

起首の二音の節は緩讀されて、續く三音の節に歩調を合せようといふ氣配を示して居り、この二音と休止を加へた長さが三音と續く休止を加へた長さに略等しいといふ等時的牽引の傾向がみられ、終尾の二音の節は逆に短く切りあげる。この配列のやうに二音の音節の中間に三音の節の挿まれた組合せでは、連續性に富む二音の脚と歩調を合せ得ぬ爲めに澁滯の感を與へ、リズムは輕快な進行を阻まれて重苦しくなる。

　　しづ・ごころ・なく

の例にて味ひ得るやうに三音の脚は他と均衡をとりにくい爲めに澁滯した趣きが目立つ。

二・三・二・二・三

記號を以て二(1)三(1)二(2)二(3)三(2)と音節の位置を示して置く。二(1)は三(1)に牽制されて伸長し、二(2)は二・三・二の場合のやうに短縮し、三者の關係は概ね二・三・二と相似の型が表はれてゐる。又二(3)三(2)の關係は大凡獨立の二・三と類似の關係になり、時間的關係から言へば前句節の二・三・二は獨立の場合の趣きを留め、後句節の二・三また單獨成態の面影を保存してゐるとも言へる。又、高低の抑揚からみれば夫れ〴〵獨立の場合とは稍變容の相が著しいとは言つても二(1)三(1)と二(3)三(2)との形狀は類似してゐる。茲に同一の組み合せに於けるリズム結構の特性は或る程度まで同一成態を保存する傾向を認められるが、併しこれは曲線に現はれた型の保存であつて、リズム意識的には二(3)三(2)は決して二(1)三(1)の繰り返しではない。二(1)三(1)二(2)の三(1)は澁滯の掛つた三音の脚であるに對し、二(3)三(2)の三音の節は全體の成態上の終結感を添へる停止的機能を具へてゐる。

三・二・二・三・二

これは起首の三音の節が可成力勢を加へて次ぎの二個二音は連續的に輕く進み、後項の三音で多少澁滯し、續く二音は短く斷ち切るといふ案配で、次ぎの組合せのやうな滑かさはなくとも張りのある韻律感を具へる。前句節の三・二・二と休止の長さが後句節の三・二と休止の長さに大凡等しいといふ等時的傾向も窺はれる。

二・二・三・二・三

この配列は甚だ滑かで安定、所謂調子のよいリズム成態を成形するのであつて、曲線も多くの人によく一致せる傾向をみせて、所謂よく成態された、一定の型の出來あがつた結構を保有してゐることを示してゐる。二(1)二(2)三(1)二(3)三(2)とすれば、二(1)よりも二(2)は短く、二(3)は更に短縮してゐる。また三(1)より三(2)の方が長い

ものが多い。高低曲線をみるに、二(1)は高揚して二(2)は稍下段に落ち三音に繼がれて段落を示し、二(3)が再び多少高揚して力勢を得、終尾の三音は最下段まで沈下して收まる。第一脚で起音的力勢を掛けて高まると同時に伸びれば第二脚は從位的に連讀され、第三脚の三音は一應これを受けとめて前項の連續的の二音二脚の調子を治め、第四脚の二音は力勢を得乍ら連續された餘勢を納れて、第五脚の三音は十分にリズム感を完結に落ち付ける案配は、抑揚に富み連續性と休止性とが交互して甚だ圓滑な韻律であると諾かれる。

二・三・二・三・二

二(1) 三(1) 二(2) 三(2) 二(3) として示せば、二音の節の長さの關係は二(1)∨二(3)∨二(2)、即ち二(1)は次ぎの三音の脚の前の二音として伸長し、二(2)は二・三・二の固定型に倣つて短縮し、三(1)と三(2)との間に大差はない。一般に二・三・二の後の休止が短いことが目立つ。これは二・三・二と澁滯的な三音を乘り越へて迫つて來た抑揚は次ぎの三音を直ぐ處理しなければならぬことになつて、ゆつくり段落をつけてゐる餘裕のない仕末にみへる。一般にこの配列に成態したリズムは不安定で、生き／＼した又調和のとれた律感を帶びてゐない。

三・二・二・二・三

三音の脚の間に二音の脚が三個連續してゐる。曲線から見て三・二・二、二・三の二つの句節の成立する模樣が肯かれる。二音の脚は二(2)∨二(1)∨二(3)の比例で、切段に當る二(2)が伸長してゐる。三音の後の二(1)は短くなる傾向が現はれて二(1)は稍短縮して連續され、連續的に次ぎの二音に結び、二(2)が切段となつて稍緩やかに段落し、後項の二音は直ちに連續性を發揮して立ち可成速讀されて三音に結びついて終結する。この三個の二音の脚が短長短と進行し、リズ

ム的全成態より受けた抑揚の様相が明かに見られる。
　高低曲線よりみるに各項の起首の脚は高揚して上段にあり、次第に下降して鎮まる樣子を示してゐる。この曲線の形狀よりみても、この成態の可成りリズム的に滑かな調子を持ち、又リズム的成態化の行はれた恰好を見とることが出來るが、多くの誦者は可成安定なリズム感を經驗したと報告してゐる。唯多少單調で、變化ある緊つた律感を持たぬは二音の三個も續く以上致方がない。

二・二・三・三・二

各音脚の長短の關係

二(1)＞二(2)＞二(3)　及び　三(1)＞三(2)

のやうになるものが多い。前項の二・二・三の結構は獨立の二・二・三及び三・二・三・二・三の場合の前項と形狀の類似は保たれてゐる。二(3)は三音の脚の後に來る二音通有の傾向で、又終尾の位相にあるものとして短く速讀される。三(2)は前項の二・二・三と極めて滑かに進んで來て一旦段落した三(1)の後を受けて、再び休止的な三音を以て起す爲めに多少澁滯的な傾向が現はれて緩やかになる樣子である。一般にこの組合せでは前項(二二三)と後項(三二)との間の休止が短いのが目立つ。二音の脚が二つ續くものはリズムの弛緩の氣味があるので、これを處理する爲めに休止を縮めて成態度を下げまいといふ幾分の傾向の現はれともみられる。
　高低の曲線も各脚の抑揚の具合が可成よく整形して、成態度の高い有樣を示してゐる。二・二・三・三・二の組合せは安定さと口調の圓滑さに於て卓越してゐるが、この組合せは後項が三・二となつてゐる爲めに全體の圓滑さは餘程缺

け、その代り強い印象が起つて來る。

上叙の曲線の特性記述によつてみるに、全體の結構が成態度の高いものは、音聲の高低抑揚に富み、且つその抑揚の形狀が各音脚に於て大方一定の曲線に整形されて居り、又時間的進行に於ては各音脚の間に緩急の變化が生じ、それがまた一定の比例に結成されて居り、要するに緩急高低の曲線に成態化の著しい影響が現はれてゐるのであつて、この點よりして各音節の配列による音聲成態の成態化の程度を或る度まで推知するを得るといふ次第である。

もとより内的の意識事實としてのリズムのニュアンスが上記の音聲曲線から汲み出すべくもないので、音聲の記錄上の特色は、斯る表出として現はれた内的體驗の特性の表出であるといふ點でその意義を認められるにすぎない。即ち、曲線上の緩急高低的の偏倚の現象は、斯る表出せられる韻律をリズム性、内的意識的成態としてのリズムの性質そのものに内在する、その成態化の傾向に照應して表出されたものとして意味を見出すのである。而してまた、或る音節が他に比して速讀され、或ひは緩讀されるといふ傾向、これは體驗的樣相としてのリズム成態に於いて、何を意味し、そこに如何なる法則的關係が働いてゐるかを探求する、この韻律論の課題に考察を集中する補助的の方法である。從つて吾々はこの曲線を參考として體驗の樣相に立ち囘つて韻律の結構を論ずることになるのである。

前揭の泡鳴氏の統計に於て七五調の中に頻數の最も多いのは「三二二、二三二」である。この配列が、比較的成態度の高度に行はれた曲線を示してゐることを指摘したが、泡鳴氏の統計によれば唄物や歌曲に多い。「三三二、二三二」は類似の「三三二、三三二」に比すれば安定で、比較的リズム化の強い形式とは認められたが、「二二三、二二三」の方はよりよ

く安定で、流暢で、圓滑な成態をつくる。「三二二」、「二二三」はこの稍落ち付きがなく、連續的な浮はついた所のあるのが唄物や歌曲に選ばれるに適してゐると思へば統計上の結果が諾はれる。前句の「三二二」は「二二三」よりも彈みがあつて浮いたリズム態を持つ。短歌などの七音句には「三二二」よりも「二二三」の方が大概多いといふ統計がある。短歌などには浮いた或ひは彈んだ連續性に富む韻律よりは上品な、落ち付いたものを選ぶ場合の方が多いのであらう。萬葉の短歌には「三二二」の七音句が比較的多いとも言はれる。若しさうだとすれば、これは未だ萬葉では長歌調の二句切の連續的格調が主となつてゐるその結果であるとも解される。

福士氏の統計では「三二二」の配列は萬葉の第二句に多く現はれた。※然るに第四二は「二二三」の方が多い。例へば、

憶良は　いまはまからむ(三・二・二)　子なくらむ　そのかのはゝも(二・二・三)　吾をまつらむぞ(二・二・三)

ひさかたの　あめのかぐやま(三・二・二)　このゆふべ　かすみたなびく(三・二・二)　はるたつらしも(二・二・三)

「三二二」は第一音脚の三音が重くて續く二個の二音は連續性を帶び、全體としては促進的の連續的韻律特色を持つてゐる。これに對し、「二二三」の方は、初めの方に二音の連續的脚が續いて緩やかな進行をとり、三音の脚が殿りに納つて終結感を與へる。從つてこれは上句を受けとめる下句に坐るに適してゐるとも言へる。次の二首を比較されたい。

ひなめしの　みこのみことの(三・二・二)　うまなめて　みかりたゝし(三・二・二)　ときはきむかふ(三・二・二)

ひんがしの　ぬにかぎろひの(二・二・三)　たつみえて　かへりみすれば(二・二・三)　月かたむきぬ(二・二・三)

後者に於ては五音の脚も大凡二・三の形式になり、すべてが二音の脚の先行の配列で、韻律上極めて悠々たる落ち

付きをみせてゐる。ゆつたりとした大河の流れるやうな格調であるに對し、前者は七音の句では三音の脚が先行し、五音の句では二音の脚が先行するといふ具合で、力のこもつた律格を覺える。

「三二二」は促急的な韻律であるが、「さくら・らは」にもこれを用ひて逼迫的印象を與へて、情緒の迫るを表現してゐる。「三二二」の配列は福士氏の統計では古今より新古今に至つて多くなつてゐるといふ。** これは悠々たる韻律より促急的な輕快な韻律への變遷といふことも出來よう。

* 福士幸次郎「日本音數律論」現代詩講座六巻 三九八頁。

** 同上。又、西原千豐氏の未發表の研究にも同樣の統計の結果が現はれた。但しこの種の統計は、一首の短歌の首尾の脈絡なく切り離して一句獨立の分解をなして統計してあるので、本統の短歌の韻律的特性はこれから迄では十分に示し得ないのである。

福士氏のあげられた例、

あるじをば(三・三)　誰ともわかず　春はたゞ(二・三)　垣根の梅を　たづねてぞみる

及び、萬葉にも次の例の如きは、莊重な律感よりも輕快な韻律の綾を感ずる。

ささの葉は(二・三)　み山もさやに　さやげども(二・三)　われはいもおもふ　わかれきぬれば

これ等の律格に接して、その韻律的特色を意識した場合、この音脚の配列が、結成された韻律成體として發揮する律感の特性に及ぼす作用を、基本的な法則にして定立することを志すのは當然の成行である。

そこで福士氏は二音の音脚と三音の音脚の有する機能の特色を示して、二音の脚は連續の機能を有し、「二音の環」

が連續せられると諧調を生じ、從つて速度を發生するとし、三音の音脚はこれに反して停止の機能を有し、澁滯を發生するといはれた。* 氏の示された例を以てすれば、

蒔かぬ・たねは・生えぬ

ひかれ・者の・小唄

の如き律格である。

* 福士幸次郎「日本音數律論」現代詩講座第一卷 二八八頁以下參照。尙氏が韻律上の印象を評して「諧調」するといふ語を以てされたのは贊成し難い。後に擧げる處の「協和の法則」と言つたり、すべて諧調なり協和などの語は、和聲性を指して言ふのであつて、リズム性に對しては、その成態の纏まり、快くリズムを感ずる場合はむしろ「調和する」とでも言ふ方が穩當であらう。

福士氏は吾國の言語は二音、三音を基本單位とし、その結合に關する法則を造形論を以て說かれた。その所說によれば、一音は獨立して格を構成しない。四音は、意味の如何に係らず中間に切れ目が出來て、結局二音の脚に歸せられるといふ。たとへば、葉櫻はハザ・クラ、武藏野はムサ・シノといふ有樣に。而して氏は斯く切斷の出來る理由を說明して、これは言語の機械性であるといひ、日本語に於ては無意識裡に行はれる音數律上の機能的行動であるといはれる。*

併し、この現象は日本語に特有な機械性といふには非ずして、一般リズムの結構に具はる機制であると見るべきである。卽ち、無作爲にして拍音の系列を聽いてゐる際に生ずるリズム成態は、二拍つゞの分節をつくる傾向が甚だ強

く、四拍群のリズム結成も二・二に分節し、六拍も二・二・二（或ひは四・二）となるのが一般向傾向である。從つて福士氏のいふ現象は言語のみの機能ではなくして、一般生理心理的リズム結構の有する機構であると解すべきである。

尙又、この一般的リズムの機構と雖も語義の如何に係らず二・二の分節を結成すると主張するのは餘りに機械的に考へてゐる。具體的の言語音群の上に成立する分節は、このリズム機制と語義の作用する群別化との相制の許に生起するものである。

而して、斯る一般リズム結構の機構の作用し得るのは、日本語の音聲學的構造の特質に依るのであつて、斯る拍音的リズム特質の成立し易い日本語の構造が國語韻律の特質を發揮せしめてゐるのである。

福士氏は二音と三音とを以て日本詩歌の單位とし、その連結の配列の中に調和し得る形式をば造形的として説かれた。卽ち格間の協和の法則といふものである。

連續性に富む二音の脚と停止性に富む三音の脚とが結合して、「協和」し得る組合せとして示されたのは、二音の脚では、

二・二、二・二・三、二・三、及び三・二、　　三音の脚としては、三・三は「協和」し得ずに、

二・三・三、三・二・三、三・三・二

の如きは單に「字餘り格」として認められるに過ぎない。

四音以上の句で格をなすのは四、五、六、七の四個であるが、この間の結合で「協和」し得るのを「協和の法則」として示された。** これによれば四に對して五及び七は不協和の形式である。但し四を二回反復すれば協和する「協和の法則　反復に於て可能な場合」、同一格の反復では四・四、七・七は協和するが五・五は不協和である（協和の法則　反復

に於て不可能な場合」。二音といふ連續性を帶びた脚を含んだ格は、格としても連續性を有し、從つて協和的であることを示し、同時に格の造形に一機會のものよりも二機會のものが協和的であることを示す、といふ。

斯くして協和の法則を滿足するものとしては、

四を起點として　四・四、四・四・五、四・四・七

五を起點として　五・七

七を起點として　七・七、七・五

この格の中の音脚の配列の變化を入れて全部では廿七種の形式が吾が詩歌の有する句であるといふ。[***]

＊　福士幸次郎「日本音數律論」三六七頁。

＊＊　同上　三八六頁。

＊＊＊　同上　三八八頁。

思辯的になされたと思はれる福士氏の「協和の格」が、大凡實驗の結果と一致してゐるのは興味を持たれるが、氏は更に各句格の「强さ」の品等を試みられた。「强さ」とは即ち二音と三音との結合句の有する連續性に對して働く停止性の度合の大小である。この停止性の强弱の段楷を五音格、七音格に對して附してみれば、

三二＞二三＞二三二＞二二三＞二二

になるといふ。[*] 格調の强い弱いはこの停止性の大小に依存するもので「强い弱いといふのは結局低うして連續性に對する停止性の働く度合の關係、それ等の發聲にその度合が如何なる程度に働くかといふ關係に出生するのである。言

はば之も挑ひである」(同著三六七頁)。

* 前掲書　三六四頁。

而して、何悟の强さといふ點から種類を分けてA性(强性)、X性(弱性)、Q性(緩性)なる區別をたてられた。

Q性　三・二→二・三・二

A性　二・三→二・二・三

X性　二・二→三・二・二

福士氏の研究は吾が國に於て韻律論研究の極く貧しい成果の中に於て注目すべきものと思はれるので紹介した。以下、氏の所說に關して私見を敍べてみよう。

福士氏の擧げられた二音の機能としての連續性といふことは、連續音系列中に成立する分節は二拍が普通であり、二拍は卽ち連續進行中のリズム成態中に存してその連續性を發揮する、といふ意味に於て理解すべきものである。而して休止を以て區切つた二拍の系列はリズムが生々と成立しない。卽ち二音の分節は休止なしに連續することを要求する。この意味に於て二音の音節には連續性があるといふことを認め得る。

三拍の分節は休止を以て區切る時にリズム化が强く現はれ、リズムが生々とうまれる。かく三音の脚は休止を要求するといふ意味に於て一時的の停止性を有すると言ひ得る。然し、三拍の音節は休止を得て、これを經過すれば再びリズム的連續性を復活して來る。卽ち休止といふものが音節の成態の中に包括されてゐると考へられる*。從つて三音の音脚は休止を以てそのまゝ終止してもリズム性を滿足し、休止を經て再び繼續してもよい性質を持つてゐる。

＊　これは三音の節のみの特色でなく、一般に奇數形式の音節にも通じて言ふことが出來る。

以上のやうな程度に於て一應、二音の脚の連續性、三音の脚の停止性を定立することが出來る。然るに、この二音格、三音格を結んで成立する格調に至つては、その特性の比較は必ずしも福士氏の指摘するやうな具合に、簡單にはゆかぬのである。

前に諸格の音脚に成立する韻律に就いて、その成態度の高下、調和の程度を標準にして大あらましにした類別を試みた。然しその一々の順位を附したり、相互の比較を一義的に試みることをしなかつた。則ち、相互に比較すべき標準をたてることの困難なるが故であつた。

福士氏は造形論に於て（「同上」三四四頁）、二・三格は連續性に富み、三・二格には停止性ありとし、この連續性格調に弱の名をかぶせ、弱五音格といひ、停止性の夫れに強の名を與へて強五音格といふて宜しいと謂ひ、「かなし・妹」「あらむ・鴨」は強五音格で、「妹・かなし」「鴨・あらむ」は弱五音格であるといつてゐる（「同上」三四六頁）。格七音については、

一、四音格に脚三音を連續させて、前者の持つ連續性を稍緩漫に停止させてゐるもの（停止的）。強七音格（天・なる・雲雀）。

二、強五音格（三・二音脚配列）に脚二音を接續させ、先行の脚たる二音の既に作つた權衡の度合を溶解し、緩漫な連續性を有するに至つたもの（連續的）。弱七音格（底の・岩・根に）

三、弱五音格（二・三音脚配列）に脚二音を接合させ、先行の脚たる三音と新に權衡をつくるに到つたもの（權衡的）。變七音格（かま・しゝの・なぞ）。（「同上」三五二頁）

斯くの如くして福士氏の格調を分類し、品等する標準となつたものは、連續性の程度であり、それに働く停止性の度合であり、停止性の示す擬ひの關係であり、及び格の强い弱いである等、種々の側面から觀られてゐるに係らず、これを同義的、等價的の標準の如く考へ、格の「强さ」の序列として、

三二＞二三＞二三二＞三二二＞二二

の如く並べられたのであつた。

然るに、三・二が二・三よりも「强い」といふ事は、三・二の成態するリズムは二・三のリズムよりも「强い印象」を與へることであり、强い印象を受けるといふことは「努力の意識」が現はれることであり、そこに力勢を生ずることであらう。然らば三・二が二・三より强いといふことは、三・二なるリズムの結成に於て二・三よりもより大なる努力を爲すといふことになる。

發聲し、或ひは内語を以てし又は他人の發聲を聽くにしろ、リズムが意識に成立するには心的の作働が營まれる。リズムとは知覺作用のやうに瞬間的の現象を言ふものでなく、一定時の過程に流れる心的作働の一種の型を名付けたものである。

福士氏は三音格の有する性質に重さ、强さ、澁滯、切斷性等の色々の機能を認めてゐる（「同上」三二〇頁）。これ等の語の示す心理的内容は等しいものではない。而して又、三音格はその占める位置により位相によつてその現はす効果は等しくない。結合の起首に位する時と中間に挿まれる時、また終尾に位するとではその機能を等しくするのではないのである。福士氏はこの事を無視し、思索的に得た三音の屬性を無差別に採用して他の格調と比較されたのである。斯る無差別に屬性を定立する態度を排除していふならば、三・二と二・三との格調の機能は、「停止性」に於て二・三

の韻律が大であり、「强さ」に於て三・二の方が大である、といひ得ると思ふ。その理由を簡單に敍べるならば、※二・三は起首の二音の脚はその本來の連續性を三音の脚に續くことによつて滿足させ、續く三音の脚はまたその本來の休止性を滿足させてリズム意識は完結し、段落の付いた成態になる。

然るに三・二に於て起頭の三音の脚はその欲する休止を享け得ずして二音に接續し、玆に遽しい感を孕むのである。且つ、後の二音の脚は休止を經ずに次ぎの脚に連續しないとリズム性の弛緩する格である。そこで一般に三・二の方は休止を短縮して次ぎの脚に連續せんとする性格を持つ。これが音聲曲線でも二・三より三・二は短縮してゐる理由であると思はれる。

次ぎにリズムの「强さ」の標準から考察すれば如何になるか。リズムに「强さ」を與へるものは努力の意識であることを述べた。すべてリズム現象に於て努力感の少いのは、その分節傾向が自然的分節傾向に協ひ、且つこれが變化せずに初發のテンポを以て進行する時である。この點に於て二・三は努力の感を覺えさせぬ。これに反して故意に或る形式の分節を結成し、或ひは一つの音節が他の音節に對してテンポを變化させる必要のある時には努力感は大きい。斯る點から三・二が二・三より「强く」意識される。

※ 詳しい事情は「日本詩歌のリズム」五六〇頁以下を參照され度い。

三・二の格調は、萬葉に少く新古今に至つて次第に多く、新古今の第三句は三・二が二・三と略同數にあたるといふ事實を福士氏の統計が示してゐる。卽ち三・二は短歌に於ては呼び掛け風の第一句か、三句切の第三句に用ひて適するものと思はれる。三句切の多くなつた新古今にこの格調の多く現はれる道理である。

(三・二)過にけり　しのだの森の　(三・二)時鳥　たえぬ　しづくを　袖にのこして
(三・二)いかにせむ　來ぬ夜あまたの　(三・二)郭公　またじと思へば　むらさめの空

同じ萬葉にも五七・五七七と切れる第三句には二・三を、五七五、七七と切れる第三句には三・二を用ひた例も示し得る。

青波の袖さへぬれて漕ぐ船の戕牁(かし)振る程にさ夜ふけなむか
秋草に置く白露の飽かずのみ相見るものを月をし待たむ

これ等は、格調自身としては停止性に富む二・三を意味の上で續く切段に置き、又それ自身としては連續的であり强い格調の三・二をば意味の上で切れる第三句に据へて、格調それ自身の性質を逆用してゐるのである。茲に微妙なニュアンスが生れる。

次ぎに七音に就いて考察してみる。二・二・三の配列は極めて滑かな調和的の韻律である。自然的分節傾向に協ふ二音の脚が二度反復して十分に連續性を滿足させた後、三音に續いて休止をとる。極めて安定した韻律感を與へる。前項の二・二と後項の三音とが大凡釣合をとる時には時に纏つた安定感が目立つ。この點が二・三よりも一層安定的である所以であると思はれる。奇數の脚で終る故に停止性も十分にあるが、又(二・二)=(三)と均衡をとれば連續性にも缺けてゐない。停止してよく連續してよいといふのがこの結構の特徴である。リズムは圓滑であつて、强い印象は與へない。

三・二・二は三・二に似て强さに富むと言つても二音の脚が二度連續する故に三・二程「强さ」は響かぬ。但し二音の脚

で終る故に連續性のあることはこの特徴である。

二・三・二に於ては一般に中間の三音がテンポ速くなり第一脚に等時的になる傾向を持ち、玆に力勢が加つて努力感を喚び起す。この三音には一種の澁滯性、撓(しな)ひの性質を認められるであらう。

よき人のよしとよく見てよしと言ひしよし野よく見よよき・人よ・君
久方の光のどけき春のひにしづ・心・なく花の散るらむ

前者の第五句、後者の第四句に察し得るであらう。

以上の如く、同じ三音の脚も、全成態の中に於てその存する狀態、その占むる位相によつて帶びる性格は一樣でないのである。

例へば韻律として「强さ」の印象から言へば、

三二∨二三、二三二∨三二二∨二二三

のやうな具合になり、停止性の大小といふ標準からすれば、

三二∧二三、三二二∧二三二∧二二三、二三∧二二三

と序列してみることが出來るのではないか。

今は必ずしもこの順序を一義的のものとして主張する意圖ではない。言ふ處のものは、リズムとしての格調の性格は、その坐する全成態の結構に卽し、その占む位相によつて夫々特有なのであつて、決して一つの特性を以てその格調の性格を盡すことは出來ないといふ事である。從つて或る標準を以て比較するといふ時には、いつもその音脚の占

なる位相を問題にしなければならず、又その位相によつて脚の發揮する特質も異るといふ事である。斯る立場から韻律の所謂調和の法則を求めるならば、福士氏の示すように簡單なものではなくなる。事實、鑑賞にあたつて吾々の感得する韻律の特色は實に複雑多様なものである。將來の韻律論の學説は、斯る具體的な變化の場の中で、具體的な經驗に即する調和の法則を求めてゆかなければならないのである。

尙この先きに、言語の韻律として、純粋な謂はゞ生のリズム化作用としての内的韻力に協働する諸種の因子について考察しなければならない。例へば、音韻、音聲の感觸の及ぼす效果、即ち淸音、濁音、鼻音、促音など、擬音語や擬態語などの應用、押韻の效果などに就いて。語義の律する意味上の聯關と韻律形態たる句節上の聯關との相制、即ち「句割れ」や「句跨り」。文法的構造の變化による文脈上、語勢上の强調の影響として倒置法、體言止、用言止の效果、ひいてはこの文脈上、意味上の抑揚な調子づけの主要素として生ずる新詩形の韻律。國語韻律論はこれ等の諸因子の及ぼす韻律上の效果をその問題として與へられてゐる。

而して最後に、詩歌の形態と韻律規定との關係、即ち、短歌なら短歌の形態を規定する範疇は五句卅一音といふ韻律形式そのものにあるかといふ問題、これは近來の自由詩短歌の提唱と共に論議されてゐる。

以上のやうなデリケートで、しかも詩歌鑑賞に於て本當に甘味のある問題には觸れ得ずにしまつた。最後の詩歌形態と韻律との關係に就いては「日本詩歌形態論」（日本精神史論纂　1）に多少論じた。

昭和八年十月七日印刷
昭和八年十月十五日發行

國語科學講座
（第四回配本）

東京市神田區錦町一丁目十番地
編輯兼發行者　株式會社　明治書院
代表者　三樹退三

東京市神田區三崎町三丁目八十九番地
印刷者　細谷祐三

發行所　東京市神田錦町一丁目　株式會社　明治書院

Sagara, Moriji
Kokugo hyogengaku kokugo inritsu ron